cine-oja n. 25

De Estatutos, Democracia y Finanzas:
De crisis en crisis, siempre lo mismo

Claves para leer a Tim Burton

La complejidad de la historia
y el Círculo del Poder

Una estructura de la meditación:
Rapsodia en Agosto

mayo 1993 bs. 20

cine-oja

Nuevos filmes venezolanos: **El misterio de los ojos escarlata** de Alfredo Anzola.

SIEMPRE LO MISMO, SIEMPRE LO MISMO...

El 14 de octubre de 1992 se realizó en FONCINE una Asamblea General en la cual se nombró un nuevo directorio y se modificaron una vez más sus estatutos. En diversas fuentes se ha protestado porque en esa Asamblea no hubo el quorum legal para ello. Pero ninguna de estas protestas cristalizó. La protesta más efectiva, qu ehubiera sido la de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), fue debatida en su Asamblea del 21 de octubre, pero allí se decidió por 16 votos contra 15 dejar las cosas como estaban. Una vez más predominó el sentido del "arreglo", el abandono de los principios y de los objetivos a mediano plazo en pro de una especie de pacto de caballeros donde a cambio de un favor se hace otro. ¿En qué consistieron esos cambios? ¿Qué tendencias revelan y qué perspectivas marcan? ¿Cuáles fueron los antecedentes?

En agosto de 1992 reapareció el consejo Nacional de Cine, aparato creado por el Presidente del CONAC en 1989 y que por tres años había estado sumido en el silencio absoluto. Este Consejo elabora unos "Lineamientos esenciales para una política cinematográfica", documento que es entregado al Dr. José Antonio Abreu, Presidente del CONAC, a fines de septiembre. También en agosto, FONCINE entrega cinco créditos, después de un larguísimo período en el cual no fue asignado ningún crédito por este organismo. De los cinco créditos, dos son asignados a prominentes miembros de CAVEPROL, Mauricio Walerstein y Thaelman Urgelles. Esta distribución provocó una violenta reacción pública, iniciada por Diego Rísquez —cuyo proyecto fue relegado— con un agresivo ataque contra el Presidente de FONCINE, Julio Sosa, y su gestión. Numerosos cineastas se sumaron a este ataque, mientras que sólo Walerstein y Urgelles defendían a Sosa. Enseguida, CAVEPROL se divide y aparece otra "Asociación de Productores Independientes" capitaneada por Román Chalbaud, contribuyendo a la proliferación y el consiguiente debilitamiento de las organizaciones gremiales. El escándalo es tal que hasta el Presidente de la República interviene. El 2 de octubre se produce una reunión con Carlos Andrés Pérez, en la que aparecen representantes de todos los sectores exceptuando el sector cultural y el de los espectadores y trabajadores. Las instrucciones del Presidente parecen haber consistido en ordenar al Ministerio de Fomento y al CONAC que conversaran para "asegurar un futuro sólido al cine nacional" (Cine Venezolano N° 1). En la primera quincena de octubre se producen numerosas reuniones donde se acuerdan algunos cambios, que analizaremos más adelante. La ANAC había estado de acuerdo con todos los cambios salvo la exclusión de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos de la Asamblea de FONCINE, además, propuso la inclusión en la Asamblea de dos nuevos miembros: el Comité para la Radio y Televisión de Servicio Público y el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO).

El 14 de octubre se modifican de nuevo los Estatutos de FONCINE. Las políticas que reflejaban los Estatutos de 1986 y 1989 se mantienen sin ningún tipo de cambio. Se reestructura sólo ligeramente el mecanismo de poder, la mecánica para la toma de decisiones dentro del Fondo, es decir que, simplemente, ha habido la sustitución de un grupo de personas por otras. Para entenderlo, se hace necesario recordar cuáles habían sido las políticas y las estructuras de poder establecidas en el Estatuto original de FONCINE, radicalmente modificadas desde 1986.

En relación a las políticas hay que señalar que FONCINE fue creado (en 1981) como organismo de apoyo financiero a la actividad cinematográfica en el país, mientras que la normativa que regulaba las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores fue establecida a través de las "Normas de Comercialización de Obras Cinematográficas", promulgadas en 1982. Estas Normas aseguran la obligatoriedad de exhibición y distribución de los largometrajes venezolanos y de exhibición de los cortometrajes, regulando de manera detallada cómo debe cumplirse esta obligación. También establecen cómo deben repartirse los ingresos netos de los filmes nacionales entre los exhibidores, los distribuidores y los productores; en el caso de las películas importadas, regula la relación entre los exhibidores y los distribuidores. Las Normas se han mantenido vigentes, a pesar de los frecuentes ataques del sector oligopólico de la distribución-exhibición. La Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento es la encargada de vigilar su cumplimiento. Pero a diferencia de la estabilidad de la situación creada por las Normas en el ámbito de la distribución y exhibición de las películas venezolanas, la situación de FONCINE ha sufrido violentos cambios, que reflejan, en el fondo, la capacidad de maniobra, de presencia y de presión de las dos grandes tendencias de los realizadores nacionales: la culturalista, que siempre conserva la huella de los aspectos industriales, y la netamente industrialista, atenta sólo al negocio y que ha dado origen a las producciones que hemos engloba-

Fin de round de Olegario Barrera: nuevos filmes venezolanos.

do en varias ocasiones en el que llamamos cine de la degradación.

En el Estatuto original de FONCINE hubo un predominio claro de la tendencia culturalista-democrática. Este predominio se reflejó en la formulación de las políticas y en el diseño de la estructura de poder.

El Estatuto original de FONCINE establecía las dos grandes modalidades de apoyo financiero a las actividades cinematográficas del país. Una consistía en el otorgamiento de créditos, recuperables por el Fondo, y la otra en la asignación de subsidios llamados, de manera eufemística, incentivos que, por supuesto, por su misma naturaleza, no implicaban recuperación de ningún tipo. Estas modalidades se aplicaban no sólo a la producción de largometrajes y cortometrajes, en sus diferentes etapas, sino también para apoyar y promover: la planta física de salas de cine, comerciales y culturales, la infraestructura industrial cinematográfica; el fomento, la investigación, la docencia, la conservación, el archivo y la difusión cultural de la obra cinematográfica; la protección social del autor y del trabajador cinematográfico; y la exhibición de los filmes venezolanos en el país y en el exterior (Artículo 6°).

El otorgamiento de créditos, fianzas y avales, recuperables, debía utilizarse para el financiamiento de la producción, realización y terminación de guiones y películas de corto y largo metraje venezolanas, no publicitarias ni de propaganda institucional, realizadas por autores y productores que trabajan en el país. También se debía emplear esta modalidad para conceder préstamos a empresas exhibidoras en ciudades con menos de 50.000 habitantes y para cines de tercer turno situados en ciudades con más de 50.000 habitantes; así como para financiar infraestructuras industriales cinematográficas. La asignación de subsidios (incentivos) se aplicaba prácticamente en todos los otros casos.

Esta figura del incentivo es de particular interés. Consistía en un subsidio que tenía, a su vez, dos modalidades: el incentivo directo y los premios a la calidad. Es de destacar el carácter eminentemente cultural que tenía esta figura. El incentivo directo básico estaba constituido por una cantidad de dinero que el Fondo subsidiaba al productor de un filme venezolano equivalente al déficit económico representado por la diferencia entre las liquidaciones al productor, provenientes de la explotación comercial del filme en el país, y su costo demostrado, o el costo Máximo de Producción, fijado por el Directorio del Fondo, si el costo demostrado era mayor que este último. Pero el monto del subsidio estaba determinado también por la calidad de la película. Las películas clasificadas en la Categoría I: Películas de alta jerarquía artística y alto interés cultural, recibían un subsidio equivalente al 100% del déficit. Las clasificadas en la Categoría II: Películas de interés artístico y cultural, recibían como subsidio un 70% del déficit. Las clasificadas en la Categoría III: Películas con valores recreativos, recibían un 40% del déficit. Había una cuarta categoría virtual, donde quedaban las películas que no recibían ninguna de las tres calificaciones indicadas ni, en consecuencia, subsidios sobre el déficit. Existía además un incentivo adicional, en virtud del cual las películas de la Categoría I recibían una suma igual al 20% de la recaudación en taquilla, las de la Categoría II un 15% y las de la Categoría III un 10%. Las películas no clasificadas no recibían tampoco el incentivo adicional. El Estatuto preveía abundantemente condiciones para operar en situaciones especiales, como las de las coproducciones, las modalidades de pago de los incentivos, etc. Es de enfatizar, en todo caso, el peso predominante que se le otorgaba a la calidad de los filmes en la asignación de los incentivos. Este sistema funcionó hasta 1986, cuando se efectuó la reforma estatutaria que significó un cambio radical en las políticas cinematográficas del Estado.

No funcionaron, en cambio, los premios a la calidad que habían sido previstos, evidentemente, como otra manera de estimular la producción de filmes de alta calidad, reafirmando así que la calidad era uno de los objetivos fundamentales que perseguía el Estado al establecer sus políticas y normativas en el sector. De manera inexplicable e injustificada, estos premios nunca fueron asignados.

Finalmente, los incentivos y premios a la calidad también eran aplicables a los cortometrajes, que podían ser subsidiados o recibir créditos a la producción, contaban con un incentivo básico constituido por una partida común que se distribuía por igual entre los exhibidos en salas comerciales durante el año, y podían también recibir premios a la calidad.

En 1986 la corriente industrialista de cineastas, que había venido ganando posiciones estratégicas dentro de FONCINE, logró imponer un cambio profundo en esas políticas. En el nuevo estatuto se eliminaron los incentivos que tenían que ver con la calidad de las películas y sólo se dejó, aumentándolo considerablemente, el incentivo antes llamado adicional, calculado sobre la base del rendimiento de las películas en las taquillas. Así, mientras más producía una película, más incentivo recibía. Filmes típicos del cine de la degradación como **Retén de mujeres** o **Colt Comando**, hábilmente mercadeados y con abundante publicidad, lograban recaudaciones que pasaban de largo los 6 millones de bolívares (del tiempo de Lusinchi) y cada uno de ellos recibió como regalo del Estado cifras superiores a los 3 millones de bolívares. En cambio filmes como **Profundo**, no especialmente promocionados, significaban un déficit importante y no compensado para sus productores. Pero todas las películas, por desastrosas que fueran, recibían dinero del Estado, y más dinero mientras más taquilla hacían. Por supuesto, la Comisión para el otorgamiento de los incentivos fue eliminada y el subsidio que quedó vigente se aplica desde entonces de manera automática. Los Premios a la Calidad se mantuvieron en el Estatuto, pero hasta la fecha nunca han sido otorgados.

De la misma manera la corriente industrialista, profundamente antidemocrática y decidida partidaria de la centralización del poder en las pocas manos de sus representantes, logró modificar la estructura de la toma de decisiones establecida en los Estatutos originales.

Esta estructura original fue un caso único en la historia venezolana. La Asamblea General del Fondo estaba constituida por 10 representantes del Sector Público, 8 representantes del Sector Privado (5 patronales y 3 culturales) y 1 representante del Sector Laboral. El Presidente era elegido por el Ministerio de Fomento de una terna presentada por la Asamblea; el resto de los directores era elegido por la Asamblea con el voto de las 3/4 partes de sus miembros, es decir, de 15 de los 19 miembros de la Asamblea. Pero lo importante era que las decisiones básicas del Fondo, la asignación de los créditos y los subsidios, eran tomadas a nivel de Comisiones. Las decisiones de las Comisiones eran vinculantes para el Directorio; el Directorio estaba limitado a ejecutar las decisiones tomadas por las Comisiones y no podía modificarlas. Y en las Comisiones el Sector Público estaba en minoría: 6 votos sobre 13 en la Comisión de Créditos, 3 votos sobre 9 en la Comisión de Incentivos. Por otra parte, las Comisiones eran formadas con representantes designados por las instituciones correspondientes y sólo duraban un año en sus funciones. De ahí la reducida probabilidad de que se formaran mafias, roscas, cogollos, en fin, la posibilidad real de que las Comisiones funcionaran de manera realmente democrática, al ser libremente representativas de todas las organizaciones del sector.

Por supuesto que esta situación no podía durar mucho. Ni el gobierno ni los minoritarios representantes de las corrientes degradantes del cine nacional, ni ciertas individualidades con manifiestas ambiciones de poder, podían aceptar semejante estado de cosas. Así que se eliminó la capacidad de decisión de las Comisiones, éstas pasaron simplemente a hacer "recomendaciones" al Directorio, que finalmente pasó a tomar todas las decisiones. Además, para evitar cualquier "desviación", la composición de las Comisiones fue modificada. Ya que la de incentivos había sido eliminada de cuajo, la de créditos en los Estatutos del 89 quedó constituida por 5 miembros (el Presidente del Directorio, 3 miembros de ANAC-CAVEPROL y 1 de los Distribuidores-Exhibidores). Esta tendencia hacia la formación de ultra-cogollos con todo el poder en sus manos se evidencia, por ejemplo, en la creación en la ANAC de un "Consejo Consultivo" que prácticamente sustituye a las Asambleas Generales, y dentro de FONCINE en la creación de un Comité Ejecutivo, que reemplaza en la práctica al mismo Directorio.

La última reforma de los Estatutos de FONCINE, como se indicó, no cambia las políticas industriales-degradantes, y apenas si modifica la estructura de poder. La Asociación de Críticos (AVCC) es expulsada del Fondo y aumentan los representantes oficiales y los patronales a la Asamblea, la cual ahora cuenta con 10 representantes oficiales (11 si se incluye el Presidente) contra 9 del Sector Privado (6 del sector patronal, 1 del laboral y 2 del cultural), reduciéndose la participación del sector cultural y de espectadores. Los Directores, ahora, son elegidos por la Asamblea con 2/3 de los votos, en lugar de los 3/4 anteriores (aumentando el centralismo). Ahora, la Asamblea nombra los Directores sobre

ternas propuestas por las instituciones, pero se reserva el derecho de rechazar la terna completa (aumentando el centralismo). Y el cambio más significativo está en la constitución de las Comisiones. Ahora, las instituciones pueden participar en las Comisiones que quieran, mediante la presentación de ternas al Directorio, que a su vez puede rechazar la terna si quiere (aumentando el centralismo). Esta forma de constituir las Comisiones le puede asegurar al Sector Oficial la mayoría en todas las Comisiones, cuando antes su representación era minoritaria. No ha habido ni siquiera un cambio significativo en la constitución de las Comisiones. La más importante, la Comisión para recomendar la asignación de los créditos apenas si vio aumentar su número de miembros, añadiéndose un representante del CONAC y un representante de la Cámara de Televisión. Se mantiene el mismo esquema de presentación de ternas al Directorio, quien es en definitiva quien decide, ya que aún puede rechazar la terna completa. En síntesis, cambios que nada significan de sustancial, salvo el de crear hipócritas salidas encubiertas para asegurar el control oficial de todas las decisiones y, dado que el control oficial suele estar manipulado por decisiones que vienen "desde arriba", se trata, en fin de cuentas, de asegurar el tratamiento preferencial para algunos intereses gratos a los que detentan el poder "de arriba".

Favor con favor se paga. El silencio sepulcral de las posibles voces críticas ha sido asegurado con un millonario bozal de arepas, como suele acontecer con casi toda la actividad cultural actual del país, signada por la total ausencia de manifestaciones críticas de cualquier índole. El 20 de enero de 1993 se anunciaba por la prensa la firma de un acta-compromiso en Fomento, por la cual se asignaban 800 millones al cine nacional: 10 millones por el Presupuesto Nacional; 100 millones del CONAC, previa autorización del Congreso; 100 millones a través de CORPOTURISMO para "estimular la producción cinematográfica dedicada a la promoción y exaltación de Venezuela y sus valores" (frase evidentemente inspirada en el "Ideario" de Marcos Pérez Jiménez) y 500 millones a través de FONCREI. La noticia puso a brincar a todos los cineastas en una sola pata. Sin embargo, parece ser que los 500 millones tendrían su origen en un préstamo del Banco Mundial, lo que los coloca en la región de veremos, y que los 100 de CORPOTURISMO (Fomento) tendrían que ser para documentales turísticos. Lo cual dejaría la cifra en 200 millones, que no está del todo mal (los 10 son sueldos y otros gastos de FONCINE). Sin embargo, perdura el mar de fondo.

Permítasenos citar, de un artículo del cineasta Roque Zambrano (*El Diario de Caracas*, 18-1-93): "El descontento de los cineastas, de todos los cineastas, desde los pioneros hasta hoy, por la falta de oportunidades para nuestro cine, y la necesidad de adecuarlo a la realidad de la contemporaneidad venezolana, no sería justificable en parámetros de restricción de su universo, llámese poder paralelo Walerstein-Urgelles, o Chalbaud-Rísquez, o Penzo-Quiróz, o como sea. Con justicia y por honor a la razón, si el cine se va a desarrollar como parte del proyecto global cultural del Estado venezolano, deben participar todos los cineastas, como única premisa para lograr el crecimiento de un cine con la especificidad creativa de los mismos, que es lo único que puede validar un proceso de rescate de la memoria audiovisual del país como hecho cultural".

No es que las cosas hayan cambiado mucho. Siempre se puede confiar en que algunos cineastas nacionales muestren su talento más allá de la falsa base industrialista que se pretende hacer perdurar, inclusive con la actual gestión mediatizada por el CONAC. Como lo han venido haciendo desde hace años.

Es más. Hay muchas razones para pensar que el cine venezolano nunca será un cine industrial. ¿Por qué no derivar todos los esfuerzos creativos y de recursos hacia el cine cultural, que sería su única justificación?

El obligado punto de referencia: **Jericó** de Luis Alberto Lamata.

RAPSODIA EN AGOSTO

Nuevamente, estamos ante lo explícito. Más que nunca, **explícitamente**, ante lo japonés.

¿Quién volvió a hablar, después de **Los niños de Hiroshima (Genbaku no ko**, 1953, de Kaneto Shindo) o, si se quiere, de **Hiroshima mon amour** (Alain Resnais, 1959), de Las Bombas, las verdaderas, las que realmente estallaron en Hiroshima, Nagasaki o el islote de Bikini? El tabú de La Bomba, en efecto, es algo bastante más concreto que el posible tema de la novela de Kiyoko Murata. En primer lugar, hasta 1952 fue una prohibición expresa de las fuerzas estadounidenses de ocupación en el Japón. Al término de ese período, aparece **Los niños de Hiroshima**, el silencio vuelve a caer y se mantiene durante treinta y seis años, al cabo de los cuales Shohei Imamura realiza **Lluvia negra (Kuroi ame)** y Kurosawa, el año siguiente, **Rapsodia en agosto**.

Las razones no son difíciles de entender. El deseo de olvidar tiene siempre que pugnar con la determinación de recordar, pero entonces no sólo tenía de su lado los mecanismos de represión del dolor, sino también el interés de recuperar un bienestar, es más, la avidez de riqueza, para cuyo logro la primera condición era la amistad con el vencedor.

Todos sabemos que esa riqueza ha sido lograda, y tenemos alguna idea de que su precio ha sido muy alto. Lo más visible es el grado de alienación de una población que ha situado el lucro (obviamente de la minoría) a alturas casi sagradas. También sabemos que el rito es una forma cultural que en la civilización japonesa tiene una intensidad y una extensión extraordinarias en comparación con otras civilizaciones, y sin duda a su tradición se debe también la conservación de la memoria de la matanza atómica, por lo menos a través del culto a los muertos.

De todo esto habla **Rapsodia en agosto**, la película de Kurosawa basada en una novela de cuyo título no tenemos la traducción y sólo entendemos que es diferente del que ha ideado el cineasta. Este nuevo título, en sí poco contundente, tiene algo de programa y algo de indicios. "Agosto" comporta para los japoneses una asociación fundamental: en 1945, el 6 de ese mes fue lanzada la bomba atómica sobre Hiroshima y el 9 sobre Nagasaki. "Rapsodia", en cambio, evoca unas formas: un encaje de fragmentos, por una parte, una narración musical y popular, por otra. Programa e indicios que la película confirma.

Rapsodia en agosto, entonces, habla de todo esto, y lo representa como un proceso de conocimiento interno a la historia, vivido por sus personajes. Los niños aprenden lo que pasó ese agosto, los adultos lo recuperan, la anciana regresa a él. Es un proceso que envuelve tres personajes, aunque los primeros dos sean representados por cuatro personas cada uno y exista un cuarto personaje, Clark, cuya función sin embargo consiste apenas en provocar ese proceso en sus distintas etapas. Por lo mismo, no se trata de un drama constituido por el cruzarse complicado de hechos, de acciones, sino sobre todo de un transcurrir durante el cual unos cuentos, unas palabras dichas, determinan transformaciones interiores.

El proceso explícito se desarrolla a lo largo de la relación entre la abuela Kane y sus cuatro nietos, partiendo de una situación creada por el descubrimiento de la existencia de unos familiares estadounidenses en Hawai, que el padre de dos de los niños y la madre de los otros dos, hermanos, han ido a conocer. La invitación del tío emigrante, enfermo, a su hermana Kane, es la razón de ese viaje, de la ilusión de los niños de viajar también, y sobre todo es la experiencia, para ellos, de vivir con la abuela. La distancia entre ésta y los niños se va reduciendo mediante una serie de pasos dictados por la sinceridad, el respeto y el afecto mutuos, pero también, al comienzo, por el interés de los niños en convencer a Kane a aceptar la invitación. Lo que opera las transformaciones profundas es la serie de respuestas que Kane opone a su iniciativa. Respuestas que se inician con la simple negativa a recordar al hermano emigrante y que luego van dejando aparecer fragmentos cada vez más grandes que se integrarán alrededor del Día-En-Que-Cayó-La-Bomba.

El tercer personaje —los padres— no aparece en realidad sino en la segunda mitad de la película, cuando la transformación de los niños ya se ha cumplido y Kane ha recordado ya **casi** todo: sólo le falta lamentar haber accedido demasiado tarde a ver a su hermano Suzujiro y, finalmente, volver a vivir el Día de La Bomba. La transformación de los padres, por otra parte, es mucho más externa, pues la indignación de Kane y de los niños los dejan sin cuidado y es la actitud de Clark, el rico primo "americano", quien comulga tan sinceramente con el duelo de Kane y el afecto familiar, lo que logra remover, o por lo menos aplazar, sus sueños de elevarse económicamente con los favores de los parientes ricos.

En cuanto a Clark, no tiene por qué transformarse: más que personaje, es una figura, devota, sincera, pero sobre todo lejana, cuya fijeza le permite cumplir su función de detonante y más nada. En este sentido, es una solución que constituyó una grata sorpresa ante el temor de que la presencia de Richard Gere y la posible introducción de una problemática estadounidense, con los inevitables estereotipos ideológicos que

hubiera acarreado, convirtiera la película en una hipócrita historia de amor y dolor entre vencedores y vencidos(*).

Rapsodia en agosto cumple a través de su estructura con dar todas las informaciones necesarias para precisar una situación particular referida constantemente a otra, general; informaciones que no permiten ninguna desviación de dos planteamientos fundamentales. El uno, como casi siempre lo encontramos en Kurosawa, moralista, centrado en la transformación de los niños que van adquiriendo conciencia de la naturaleza y del espíritu, del pasado y del presente, de la vida y de la muerte así como, por cierto, adquiriendo el sentido del honor que la forma aquí propuesta de esa conciencia comporta. El otro, como siempre lo encontramos en Kurosawa, profunda y apasionadamente existencial, aquí encarnado en la síntesis de la tragedia de Kane, y de su fuerza.

Más que los planteamientos, se trata de los sentidos profundos que trascienden la anécdota sin que por ello sean, como lo quiere la tradición artística occidental, ocultos. La linealidad absoluta del relato comporta, en efecto, también un proceso **implícito**, que sin embargo no constituye una elaboración paralela del sentido sino su profundización y ampliación, de acuerdo con leyes estéticas que podríamos calificar de la meditación, la resonancia y la síntesis. No sólo la confluencia de los dos sentidos, moral y existencial, sino sobre todo una acumulación discreta, casi insensible, de signos análogos, permiten culminar de manera literalmente grandiosa lo que se presenta a primera vista como una pintura pedagógica de lo cotidiano. Por una parte, hay distintos tipos de recurrencia, musicales, visuales y narrativos. Por otra, auténticas visiones, por decirlo así, premonitorias.

La recurrencia musical es inicialmente diegética, es decir que responde al acontecer mismo de la historia. De ahí que se insinúe en la composición cinematográfica de manera apenas perceptible. Se trata de unas pocas notas desafinadas que el niño mayor extrae del viejo armonio roto que quiere arreglar y abandona y retoma una y otra vez. Esta escena, y a veces sólo el sonido en **off**, se repite como sin objetivo propio, cuando en función descriptiva, cuando exclamativa o humorística, cuando simplemente transitiva. Hacia el final de la película, ya logradas la comprensión entre nietos y abuela y el vacilante arrepentimiento de los padres, sobreviene el acercamiento entre Kane y el sobrino Clark. La alegría de los niños reunidos se expresa entonces con la sorpresa de que el pequeño armonio está finalmente arreglado. El niño mayor toca, y los cuatro cantan juntos la sencilla y hermosa tonada cuyas primeras notas desafinaron en la primera escena: "Y el niño vio una rosa - erguida en el campo - florecía en toda su inocencia - le provocó una fascinación eterna - por el color carmesí- de la rosa erguida en el campo". El armonio desaparece entonces de la historia. En la secuencia siguiente, durante los rezos budistas en memoria de las víctimas de La Bomba, el niño menor contemplará con Clark la marcha de las hormigas (famosas sobrevivientes a los efectos de la explosión atómica) hasta el corazón de una alta rosa roja. Y la canción entera se volverá a oir al final, cantada por un gran coro infantil y sustituyendo el fragor de la tempestad.

Entre las recurrencias visuales, la más evidente es el uso de un rasgo estilístico que, aunque se le reconozca como característico de Kurosawa, se encuentra también en otros cineastas japoneses, siendo que su belleza no es puramente el resultado de una invención sino una consecuencia lógica de la costumbre japonesa de sentarse, dormir y comer a ras del suelo. Así, también la cámara japonesa puede ubicarse cerca del suelo sin producir necesariamente una imagen insólita, pero al mismo tiempo el corte de la composición a nivel del pavimento y el mayor espacio que, por encima de los personajes, incluye el encuadre en los planos enteros, determinan un orden y una armonía geométrica de particular belleza. En **Rapsodia en agosto** ese encuadre es estrictamente frontal, simétrico o por lo menos balanceado en la composición de los grupos, cada vez que está presente la abuela Kane, siendo que la nobleza de esa composición va coincidiendo paulatinamente con la del personaje. Y esa frontalidad exaltadora del rectángulo arquitectónico japonés se repite en los planos generales de la casa tradicional que, de líneas puras y abierta hacia el exterior, aparece a su vez como una metáfora de Kane.

La recurrencia más profunda es inicialmente de índole propiamente narrativa, pero al mismo tiempo, cada vez produce una "visión", es decir culmina en una representación icónica aislable, sorprendente, tocada por la más libre imaginación. Sin abandonar la linealidad del relato, en efecto, otros acontecereres aparecen a través de los recuerdos que, poco a poco, Kane deja aflorar. Lejos del manido y siempre imposible **flashback** —característico acto de magia de la cinematografía— Kurosawa mantiene el recuerdo al nivel en que se manifiesta en la vida cotidiana, es decir a través de relatos orales breves y sencillos, narrados por el personaje que recuerda. Pero con esta acción de narrar, el personaje narrador —Kane— va adquiriendo mayor profundidad, deja intuir un gran espacio oculto. Y, cada vez, la reacción de inquietud de los niños y sus consiguientes experiencias conducen a las ya nombradas visiones insólitas, en una especie de escalada de la fantasía.

El primer cuento es a propósito del hermano zapatero, quien se fugó con la esposa de su patrón y construyó su cabaña en el bosque cercano, junto a dos árboles calcinados que a la mujer le parecieron unos amantes suicidas. Al día siguiente, el niño y la niña mayores van a pasear al bosque y, aunque temerosos, deciden buscar el lugar que, en efecto, ven de repente después de trepar por una cuesta empinada. Es la primera "visión", desoladamente triste: el plano general en picada muestra dos gruesos troncos cenicientos, muy juntos en un breve claro donde no hay rastros de la cabaña y nada parece moverse alrededor. El niño agarra a la niña por los brazos en un gesto torpe y brusco de resonancias sexuales, y ésta sale corriendo perseguida por el primo arrepentido, mientras la furia del primer momento se transforma en juego todavía infantil.

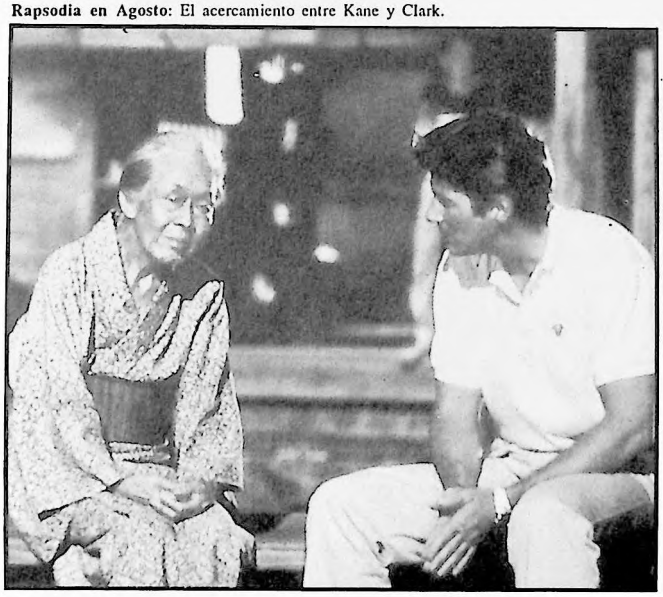
El recuerdo siguiente, acerca del hermanito "retrasado", se desarrolla en tres partes que a su vez se ramifican en diversas "visiones". Este personaje "contado" se construye en el transcurso de la película con las apresuradas y como alegres informaciones que Kane va soltando a partir del segundo cuento. Su retraso mental, o su chifladura, se presenta al comienzo como algo dado, supuestamente congénito. Luego se van agregando los detalles de que no hablaba, dibujada todo el día encerrado en un cuarto, sólo salía para bañarse en el pozo, finalmente lo que dibujaba era un ojo, siempre un gran ojo abierto. Ojo que el niño menor dibuja exactamente igual en el pizarrón, produciendo una imagen que debe agregarse a las "visiones" por el efecto vagamente desconcertante del plano total en que está filmada y conque volverá a aparecer. Pero ya la evocación de este hermanito es tan densa que produce además otra "visión" en la escena inmediatamente siguiente: la deslumbrante aparición de una culebra de agua nadando en el pozo de aguas limpidísimas y oscuras a un tiempo (como las inolvidables de **Sueños**), asociada con la alusión de la abuela a un duende.

El tercer cuento, y segunda evocación del hermanito, es la explicación del dibujo del ojo, que mantiene curiosos a los cuatro niños. Kane relata entonces que estaba con él El Día en que apareció El Ojo en el cielo y ése era el ojo que el hermanito siempre dibujaba, desde que lo vio ese Día. La imagen del Ojo, inmenso y encerrado en la V de las montañas que ocultan Nagasaki, aparece de nuevo, en un efecto abiertamente fantástico. Si bien el punto de vista subjetivo de la toma es aparentemente el de todo el grupo, es solamente Kane quien lo ve mientras lo describe; pero esa toma de las montañas en V reaparecerá con al centro la más brillante y amable luna llena, analogía invertida de aquel Ojo feroz, en los más dulces momentos de comunión entre Kane y los niños y entre Kane y Clark.

La cuarta vez, Kane desarrolla el cuento del Espíritu del Agua que salva al hermanito del ahogamiento en el pozo donde va a bañarse en las noches de luna. Y más tarde, en la casa, se presenta una nueva "visión": el Espíritu del Agua mismo —una carita verde, vegetal, entre cómica y terrorífica— aparece en la ventana sobresaltando a los niños. No es sino el niño menor que se ha disfrazado para jugar una broma y la secuencia se transforma así en un alegre juego de persecución. Pero la visión, gracias a la estupenda máscara diseñada por Kurosawa, deja una huella profunda.

De este modo el proceso de inmersión en el pasado que, bajo el estímulo amoroso de los nietos, acontece en el espíritu de Kane, se hace vivencia de los niños y sustancia fantástica de toda la obra. Y en ésta converge, además, la cadena de recurrencias sonoras del armonio, ya descrita, cuando la misma estructura cuento-"visión" o palabra-imagen, se produce con el mismo carácter de realismo fantástico cuando de la canción de la rosa, finalmente recuperada, surge la "visión" de las hormigas y la rosa en el jardín del templo budista. Esta escalada simplísima y sutil, densa y luminosa a la

Rapsodia en Agosto: El acercamiento entre Kane y Clark.



Rapsodia en Agosto: La memoria de la matanza atómica.

vez, de la fantasía inserta en lo concreto, es escalada a la abierta trascendencia de la secuencia final.

La apariencia fantástica de lo cotidiano, sin invadir la pantalla, ya se ha legitimado. El avión que se lleva a Clark ha partido en un extraño cielo rojo. Kane ha lamentado con ensimismada tristeza no haber aceptado a tiempo la invitación de Suzujiro, y han terminado los alegres cuentos que parecían sorprender por igual a la narradora y a sus oyentes. La abuela Kane está partiendo hacia su vivencia más radical. Ha caído la noche, relampaguea. Kane se precipita a proteger a los niños con una sábana blanca, contra los efectos de La Bomba. Una nube densa de arremolina, irreal, avanzando rápidamente en el cielo. Enfáticamente artificiales, las nubes acomulándose son como espantos. La interioridad de Kane va a invadir la pantalla.

Sólo pocas escenas nos separan de la elegía final. Ha caído la noche, ha empezado a llover y la abuela ha salido hacia el camino que va a Nagasaki. Los cuatro nietos, seguidos por la hija y el hijo, se precipitan dramáticamente en su persecución. Este simple desarrollo está compuesto de manera absolutamente extraordinaria. La recurrencia de estructuras es sustituida ahora por una composición estrictamente unitaria, caracterizada por la repetición insistente de encuadres análogos de los diversos personajes. Después de que los angustiados perseguidores recorren el sendero que sale de la casa y alcanzan el camino para Nagasaki, los encuadres se van individualizando. La abuela se divisa primero, desde el cruce de caminos, en perspectiva, a lo lejos, en el extremo visible del camino, en la cima de la subida, con su paraguas abierto contra el viento. Luego, el montaje va alternando las tomas rectas de cada personaje en planos enteros que encuadran a cada uno corriendo desesperadamente hacia la izquierda, bajo la lluvia torrencial, resbalando en el fango (la hija primero, luego el niño menor, caerán aparatosamente para levantarse enseguida), lanzándose de nuevo por la ligera subida. Una toma similar de Kane comienza a insertarse en esa alternanza, pero ella avanza a un paso lento y firme, la cabeza erguida, marchando. Entonces, la misma forma de alternanza visual continúa, pero el ruido de la lluvia ha cesado y en su lugar sobreviene la música coral de la canción de la rosa, mientras los movimientos continúan en **ralenti**. Nada más pasa: Kane sigue marchando con la misma invencible regularidad, los otros seis siguen corriendo con todas sus fuerzas por la subida, sin alcanzarla nunca. Y nada separa ya más lo fantástico de lo real.

Con este epílogo genial, en el cual Kurosawa retoma figuras, formas y soluciones experimentadas en sus películas épicas (recuérdense sus innumerables lluvias torrenciales, las caídas en el fango, un montaje similar en **Los siete samurais**), **Rapsodia en agosto** redimensiona de manera fulgurante toda su narración, haciendo que converja poderosamente en la figurade Kane, en su resistencia y en su protesta humana que no puede tener fin.

De nuevo, el maestro propone una composición sorprendente, de incomparable intensidad significativa y emocional.

(*) A propósito del lugar que ocupa el personaje de Clark, interpretado por la "estrella" estadounidense Richard Gere, hemos podido enfurecernos periódicamente con las "sinopsis" presentadas en el trailer de la película y en cualquier nota de prensa, incluyendo las que anuncian su reposición "cultural": invariablemente, el honesto Richard es presentado como el protagonista de la película y la historia consiste en su visita a Nagasaki. ¿Es que el periodismo venezolano sólo puede difundir comunicados USA? ¿No existen las fuentes directas? ¿No existe una experiencia propia?

Ambretta Marrosu

HACHIGATSU NO KYOSHIKYOKU o HACHIGATSUNORAPUSODI. Japón, 1991. Dir. AKIRA KUROSAWA. Prod.: Hisao Kurosawa para Kurosawa Production; Shochiku Ltd. (Asoc.). Guión.: A. Kurosawa de la novela "Nabe no Naka" de Kiyoko Murata. Dir. asoc.: Ishiro Honda. Fot.: Takao Saito, Masaharu Ueda. Escen.: Yoshiro Muraki. Vest.: Kazuko Kurosawa. Ef. esp.: Ichiro Minawa, Masatashi Saito. Mont.: A. Kurosawa. Mús.: Shinichiro Ikebe; fragmentos de Antonio Vivaldi y Franz Schubert (adic.). Int.: Sachiko Murase, Hidetaka Yoshioka, Tomoko Otakara, Mie Suzuki, Mitsunori Isaki, Hisashi Igawa, Toshier Negishi, Choichiro Kawarasaki, Narumi Kayashima, Richard Gere.

TIM BURTON, PERSONAJES Y DELIRIOS

Pee Wee's Big Adventure, Beetlejuice, Batman, Edward Scissorhands, Batman Returns, son algo más que simples títulos de filmes genéricos. Si desde ya aceptamos que toda la obra de Tim Burton está llena de claves que van guiándonos hacia una lectura cuidadosamente preconcebida, estos títulos, entonces, nos dan la clave principal: no son los acontecimientos, ni la acción desmesurada, ni la posibilidad de "filosofar" lo que se convierte en el eje alrededor del cual giran sus películas. Son, está bien claro, los personajes.

Pee Wee Herman; Beetlejuice, un fantasma víctima de su soledad y de su incapacidad para comunicarse como no sea a través de la violencia; Edward, otro joven solitario, pero esta vez inocente e inofensivo; y Batman, el hombre murciélago, dual, misterioso, algo perverso. Son los personajes principales quienes dan título a las obras, y son estos protagonistas y los seres que los rodean el punto al que Burton le presta mayor atención. Es obvio, entonces, que para hacer una revisión de la obra de Burton, debemos partir de estos personajes.

Pee Wee Herman es un ídolo entre el público estadounidense. Probablemente, entre el público clase media estadounidense. Un ídolo de televisión que en su aspecto evoca a Jerry Lewis, aunque abusa de lo grotesco. Pee Wee Herman, con sus torpezas y sus ambiciones, representa lo que aún queda del *American way of life*. Para él, Tim Burton realiza un filme.

Siendo la obra menos lograda del autor, en **Pee Wee's Big Adventure** ya se vislumbran las que serán constantes en él. Pee Wee, un joven sumamente amanerado (y por tanto ridículo), torpe, muy ingenuo, es por sobre todas estas cosas un alienado. Básicamente está alienado por la tecnología. En su casa, infinidad de aparatos barrocos —más cercanos al *comic* que a la verdadera etapa industrial en que vivimos— en lugar de facilitar su vida, la complican. Sin embargo, él cuida y consiente sus maquinarias como ninguna otra cosa en la vida. En realidad, no tienen nada más que cuidar: Pee Wee vive solo y no mantiene relaciones afectivas con nadie. Por otra parte, el exterior de su casa, el jardín y, sobre todo, su necesidad de adquirir objetos (por lo general sumamente banales), ilustran claramente ese status clase media que Pee Wee representa.

Un estrato bastante peculiar, pues Bursocial que responde a una serie de características eminentemente formales. Es decir, cuando nos atrevemos a catalogar de clase media a algunos de sus personajes, no es porque éstos respondan a un conjunto de definiciones sociales reconocibles, ni a una de las caracterizaciones que se han hecho de este grupo. Simplemente, los reconocemos como tales gracias al contexto creado por el propio autor. Si hay, en gran parte de sus filmes, un grupo que maneja el poder, que es dueño absoluto de todas las posesiones y valores materiales existentes en esos mundos, y al mismo tiempo encontramos una serie de personajes desposeídos y marginados, entonces, por descarte, el sector intermedio, aquel que

La gran aventura de Pee Wee: El juego con los patrones de conducta.

La violencia como único modo de relación: **Beetlejuice**.

aspira a alcanzar los lujos y los gustos aristocráticos que representan los de arriba, debe representar la clase media. Pero no hay rigor en este retrato, se trata, únicamente, de jugar con patrones de conducta que han sido preestablecidos por el cine norteamericano, que nosotros como espectadores hemos reconocido como tales, y que Burton se explaya en ridiculizar y satirizar.

En el caso de Pee Wee, Burton se afinca en lo grotesco del personaje, en su pobreza intelectual y afectiva, para llevar hasta la máxima exageración la crisis de la cual es víctima esa representación social, por llamarla de algún modo. Si Pee Wee es víctima del sistema y/o de esta era de la electrónica, lo es, sobre todo, a causa de su inconsciencia e indiferencia.

Como ocurre en todas las obras de Burton, Pee Wee es un personaje hiperbólico. Su ridiculez así lo delata, y su gran aventura es tan simple como su espíritu (y como la propia película, finalmente). La simpleza del personaje es tal que su único contacto con el mundo exterior lo establece a través de su bicicleta, a quien cuida y consiente tal como consiente y cuida sus otros artefactos. Producto de sus cuidados, la bicicleta se ha convertido en un espectáculo, y también en el objeto del deseo de su vecino gordo, adinerado, desagradable, y tan incapacitado intelectualmente como el mismo Pee Wee.

Tras las primeras escenas, donde se ilustra lo que hasta ahora hemos venido exponiendo, Pee Wee es víctima de un robo: pierde su bicicleta, el único objeto que lo hace centro de su atención de los seres que lo rodean. A partir de aquí **La gran aventura de Pee Wee** se transforma en un vano, torpe (y por torpe, triste), intento de evocar, de rendirle homenaje a esa obra que raya en la perfección llamada **Ladrón de bicicletas**.

Obviamente, Burton parte de la misma situación, y de hecho la recrea en muchas de las escenas. Pero la estructura narrativa y formal de la película atenta contra estas intenciones. Si bien Pee Wee va a psar el resto del filme buscando su bicicleta, tal como lo hace Ricci en la obra de De Sica, la discontinuidad narrativa, cierta torpeza discursiva, y el tono fantástico que va adquiriendo la aventura en su desarrollo, desaniman al espectador que siente demasiado ambiciosas las buenas intenciones del autor. No era Pee Wee Herman, con su aspecto grotesco y su estilo televisivo, el personaje indicado para tan ardua labor; y si bien Burton logra convencernos de su capacidad para regodearse en escenarios artificiales y sumamente elaborados, si bien logra convencernos de que conoce y no cree en esa clase media estadounidense, y por qué no, también logra dar claras muestras de su erudición cinematográfica, aún queda la sensación de que **Pee Wee's Big Adventure**, es simplemente una comedia que sigue los patrones impuestos por un personaje creado por y para un actor de televisión.

Lo importante de la obra es que ya deja entrever ciertos elementos que luego serán desarrollados en filmes posteriores. En este caso, estos elementos están relacionados, básicamente, con los personajes: cierto trastorno psicológico o emocional que se tranforma en monstruosidad física y moral; una visión del héroe que niega cualquier capacidad de triunfo y de alegría frente a un mundo y a una sociedad alienada y alienante —reflejada, especialmente, por cierto gusto, ciertas pretensiones aristocráticas; y la presencia del ser humano escindido, y que por dual se vuelve incapaz de expresar sentimientos y de relacionarse con verdadera sinceridad. Lo que si es claro, y esto se debe a se nivel de hiperbolización del que antes habláramos, es el modo como Burton va creando sus personajes: éstos jamás son realistas, por el contrario, responden a estructuras creadas únicamente para sustentar un punto de vista, que por ser exagerado, le permite al autor jugar con las formas, con la estilización excesiva; y de ese modo, aun cuando quiera atacar al poder, se traiciona al dejar ver su también excesivo buen gusto; del mismo modo que aleja a los personajes, la anécdota, y el discurso, de cualquier relación directa con el realismo, el naturalismo y en este caso, por ende, de la realidad.

Por esto, todo lo quenos muestra Pee Wee son esbozos. El filme se queda en una muy regular comedia, donde los más insípidos *gags* televisivos tienen como único atractivo el hecho de desarrollarse en escenografías llamativas y de excelente realización.

Algo más elaborado nos resulta su segundo filme: **Beetlejuice**, donde nuevamente Burton enfila su crítica hacia ese grupo social del cual hablábamos. Nada más falso que la ceremonia religiosa y la recepción que sigue al ritual de un matrimonio clase media. Las pretensiones burguesas (por darle un calificativo marxista a ese grupo que ostenta el poder y que caracterizábamos anteriormente) se dejan ver en estos actos como un claro vicio de quienes no pertenecen a esa casta.Pues bien, en medio de uno de estos acontecimientos es donde se nos presenta a la pareja de recién casados que morirá en un accidente automovilístico la misma noche de bodas; es decir, de este modo conocemos a los personajes principales de **Beetlejuice**.

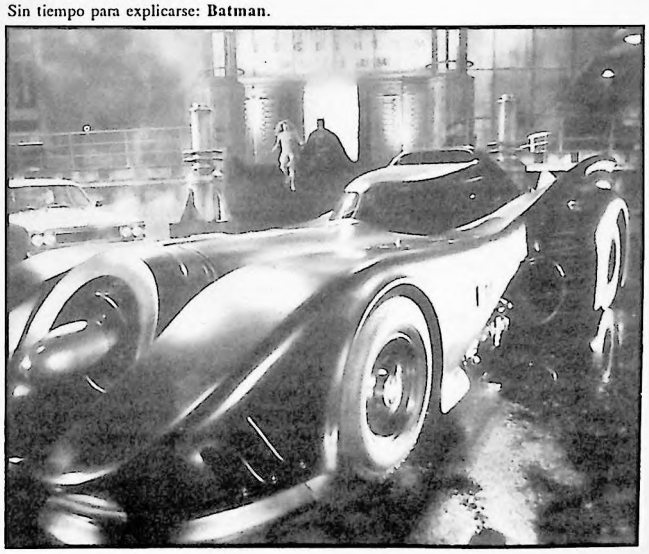
Aparecen aquí otros puntos claves en la obra de Burton: las vidas truncadas, las ambiciones sin realizar, y la separación. En su filme anterior esto se encontraba esbozado, por una parte en la incapacidad de Pee Wee y de su oponente por alcanzar, en ambos casos, el objeto del deseo, y en la pérdida de la bicicleta, por otra. En **Beetlejuice** estos elementos se hacen más explícitos con la muerte de los personajes, que no les permite realizar sus aspiraciones como pareja joven en ascenso, y que a su vez los separa no sólo en su relación sino que les impide habitar la casa de sus sueños: una casa tan amplia y lujosa como puede ambicionar toda pareja joven en ascenso (en Estados Unidos al menos).

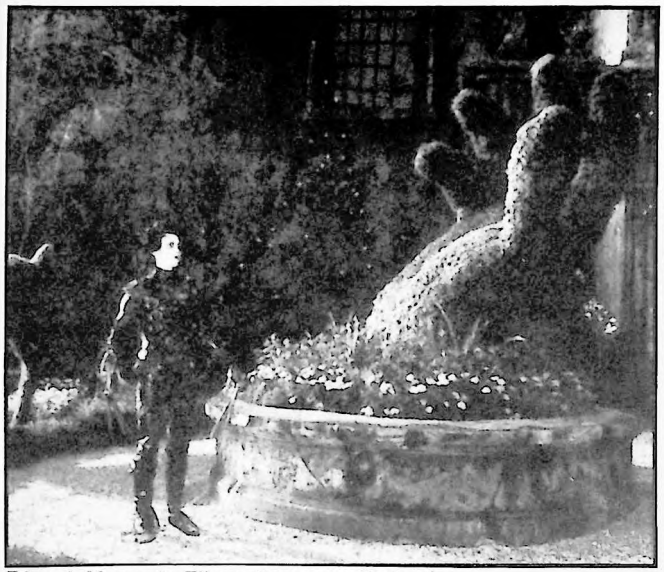
Para los personajes principales el vivir su propia muerte es una experiencia traumática porque, al reaparecer como fantasmas en un mundo de vivos, no tienen conciencia de su nueva condición: esto los convierte en personajes tipo de Burton. Su desconocimiento de la muerte, sus características tan peculiares, los convierten en víctimas de su inocencia. Aunque ellos no lo sepan, han dejado de ser humanos, y quienes los rodean, como es natural, los consideran un elemento perturbador de sus vidas.

Como le ocurre al Fantasma de Canterville, ellos son víctimas de su condición fantasmagórica, que si bien siempre es una desdicha, lo es mucho más cuando ni siquiera se logra asustar a los seres de este mundo. Para ayudarlos, para enseñarles a comportarse como fantasmas en un mundo de vivos, aparece **Beetlejuice**, un sociópata, un personaje que, como afirmáramos en la introducción, sólo es capaz de relacionarse con el mundo por medio de la violencia. La marginalidad del personaje representado por Michael Keaton proviene, precisamente, de su inadaptación. Es por esto que resulta monstruoso hasta en un hábitat como el de los seres de ultratumba. Y he aquí esa bipolaridad típica de los personajes de Burton: mientras Beetlejuice es repulsivo no sólo por su aspecto, sino por su actitud sumamente agresiva; para sus semejantes, la joven pareja resulta igualmente monstruosa debido a su pasividad.

Lamentablemente, luego de una introducción lúcida, donde Burton muestra su capacidad para resumir en unos cuantos planos toda una situación y un perfil psicológico interesante, la narración se desvanece en una serie de *gags* irrele-

Sin tiempo para explicarse: **Batman**.





Edward Manos de Tijera: Como nuevo Frankestein.

vantes en su producción de sentido profundo.

Estos *gags*, a diferencia del caso de Pee Wee, están excelentemente logrados, y en su mayoría funcionan de manera perfecta para una comedia de su estilo. Por otra parte, hace su aparición un detalle que llama la atención al espectador y que está profundamente relacionado con la posición del autor. Tratemos de hacerlo explícito.

¿A qué aspira la joven pareja luego de convencerse de su incapacidad para espantar a los nuevos habitantes del que pudo ser su hogar? ¿A qué aspira el mismo Beetlejuice luego de tomar conciencia de sus limitaciones? Unos, a ser aceptados por esa familia de aristócratas que ha invadido su hogar, y el otro, a disfrutar sólo por un momento de la amistad de la más joven de los aristócratas. Es decir, tanto la inofensiva pareja como el monstruoso Beetlejuice sucumben ante la fascinación ejercida por ese grupo social, que además, en su relación con el trío de fantasmas, se ha convertido en una encantadora familia de excéntricos aristócratas. Pero, al mismo tiempo, Burton ha jugado con los valores que imperan en esa familia: la rigidez moral (ilustrada básicamente por la rigidez de sus modales) ha entrado en crisis frente a una hija cuya irreverencia se manifiesta, de manera casi exclusiva, a través de su apariencia física; pero luego, utilizando a los fantasmas como medio, ridiculiza las costumbres y los valores de esta gente en sus actividades más cotidianas. Juego ambiguo el de Burton: por una parte satiriza los gustos y las aspiraciones de la clase media y, por otra, ridiculiza el comportamiento y los falsos valores que imperan entre la burguesía.

Vale la pena volver a recalcar que la obra de Burton no es un estudio profundo o detallado de las clases sociales en cuanto a su psicología, cultura o intereses políticos; tampoco trata de buscar las causas que condicionan a estos grupos a adoptar una determinada tendencia ideológica; ni siquiera indaga en los mecanismos de poder que cada uno de ellos puede ejercer en el medio donde se desarrollan o acerca de sus interrelaciones; simplemente, Burton los muestra a través de todos sus clichés, se explaya en mostrarnos su comportamiento para realizar un catálogo de todo aquello que podríamos llamar los pequeños vicios de sus pequeñas vidas. Sin embargo, no es posible negar que el gusto aristocrático (reflejado en las escenografías, el vestuario, las ambiciones de los personajes, y hasta en los elaboradísimos movimientos de cámara) siempre tiene un peso primordial que vuelve a delatar, traicionándolo, el gusto del propio autor.

Otro rasgo importante que aparece en esta obra, y que caracterizará los siguientes filmes de Burton, es el elemento repulsivo. Si bien el título resulta demasiado obvio (la traducción literal de **Beetlejuice** es jugo de escarabajo), la aparición de estos rasgos en la obra resultan efectivos, y hasta donde es posible, sutiles (recuérdese en el truco de Beetlejuice cuando llena su rostro de serpientes, fotografiado de espaldas y en contraluz, logrando un efecto, más que repulsivo, extremadamente cómico).

Edward Scissorhands, como Beetlejuice, posee también esa apariencia monstruosa y en principio repulsiva: su rostro está atravesado por un sinfín de cicatrices, y como es un robot inacabado, en vez de manos, posee dos afiladas tijeras. Pero Edward es un Frankenstein moderno.

Como la criatura inventada por Mary Shelley, éste no es, en esencia, un verdadero monstruo: pero Edward fue creado por un viejo y sabio científico quien, en oposición al Barón Frankenstein, es humanitario y sensible (carece por tanto del carácter megalómano de su antecesor), se dedica a inventar máquinas para fabricar galletas de navidad, y a su androide lo va a educando para la poesía y las buenas costumbres (leyéndole, claro está, un caduco "Manual de Urbanidad"). Pero el anciano (encarnado por el inolvidable Vincent Price), muere antes de culminar a Edward, y su obra queda inacabada, por lo menos, en tres aspectos: el físico, pues el día que va a recibir sus manos, último implemento para tranformarlo en hombre, el inventor muere; el intelectual, ya que su educación no culmina, y Edward, aunque sensible, no logra experimentar los placeres del arte; y el afectivo, pues la pérdida lo lleva, precisamente, a vivir carente de afecto e incapaz de demostrar amor. Como se puede notar el personaje es la encarnación de lo dual y lo inacabado: mitad humano, mitad monstruo, pudo haber sido un hombre, pero no lo fue.

Es este personaje el que debe enfrentarse al mundo de Tim Burton, ese universo poblado por los pequeños seres antes descritos, y que con más ahínco que en otras oportunidades, ilustran todos los clichés que se pueden producir a través de un cine de género, que con incursiones autorales, trata de ilustrar ciertos gustos, muy estereotipados por cierto cine norteamericano, de la clase media: la mujer frívola, soltera y solitaria, cuya vida ha hecho del hombre el centro del universo y, por ende, de su vida; la fanática y desquiciada evangélica, evidentemente sola; la bien casada a quien el esposo no le dedica atención, obviamente solitaria, y por ello, chismosa; y (¿cómo olvidarla?) la encantadora representante de *Avon*, que tanto nos recuerda los sueños *Tupperware* de la protagonista de **La Tiendita del Horror**, y quien vive en familia, pero está sola por su edad, por sus hijos adolescentes, y por su marido (otro típico producto del medio), que vive para sus barbacoas de los domingos y el rugby.

Otros subproductos de este grupo están representados por los descendientes de estos personajes: una serie de jóvenes, sin nombre ni características resaltantes, que siguen los modelos de conducta implantados por el peor cine para adolescentes; una muchacha (representada por Wynona Ryders) incapazde diferenciar entre el aspecto físico y lo demás; su novio, un burgués que es el mejor dotado del grupo; y su hermano menor, un niño curioso e impertinente.

No es difícil adivinar lo demás: por la benevolencia de la representante *Avon*, Edward cae en el centro de esta comunidad, y como la criatura de Frankenstein, es víctima de su fealdad. Primero, es considerado sólo una curiosidad (los vecinos, ante la novedad, van a verlo y visitarlo; y el niño llega al extremo de llevarlo a las aulas escolares para exponerlo en clase); después, al descubrirse sus habilidades manuales, se convierte en un fenómeno útil que acerca a esos seres, en la forma nada más, a la aristocracia; y, finalmente, de nuevo por su aspecto físico que no le permite expresar afecto, termina siendo un monstruo letal para la comunidad, víctima, esencialmente, de los bajos instintos (encarnados por la ninfómana) y de la manipulación de los poderosos (el joven burgués).

Como Frankenstein, Edward es víctima de una sociedad mediocre, incapaz de reconocerlo como ente sensible, y como **El Hombre Elefante** de Lynch, es víctima también de un concepto de la belleza y de la pureza que responde a los cánones implantados por un gusto burgués.

Dejamos para el final un par de obras que tienen como eje central a un mismo personaje: **Batman y Batman Returns**. Una más que otra, ambas parecen representar la máxima expresión de esos caracteres creados por Burton.

El niño Bruce Wayne es testigo del homicidio de sus padres, desde ese momento su vida queda truncada y dividida. Al crecer ya no será únicamente Bruce Wayne, sino también Batman. Ni Batman ni Bruce Wayne tienen problemas éticos, ni morales, ni sociales a la hora de ajusticiar (en el peor de los sentidos) a los delincuentes. El aristócrata Wayne, en el papel de Batman, se siente y se cree la encarnación de la justicia. Por ello no piensa, no reflexiona, ni se hace los cuestionamientos antes mencionados; él se ha encerrado en la baticueva, ha huido de la sociedad sólo para llevar a cabo su venganza personal.

Tratándose de un superhéroe, esto podría parecerle al lector un exabrupto, un simple capricho de quien suscribe; pero existe un detalle en la estructura narrativa del filme que respalda esta apreciación. Con su primera aparición ya se nos ha justificado la actitud del Guasón, sabemos que él también es una víctima de la sociedad y que también su vida ha sido truncada y su físico desfigurado por un terrible accidente. No sólo eso, luego de esta secuencia, el número de escenas dedicadas a este personaje es mucho mayor que el de las protagonizadas por Batman o Bruce Wayne; y mientras a éste no ese le concede tiempo alguno para explicarse racionalmente, el Guasón va reflexionando acerca de su evolución como archienemigo de Ciudad Gótica, va tomando conciencia de su origen social y de su rol como víctima del sistema. De modo que si el espectador no se identifica con el personaje interpretado por Jack Nicholson, no es porque su conducta carezca de justificaciones; en todo caso, la identificación no se lleva a cabo precisamente por su aspecto físico y por el rol de opositor que juega frente al supuesto héroe, pero esto no es más que una convención del género, y más que del género, del personaje creado por Bob Kane. Como vemos, al caracterizar a estos personajes y al sopesarlos en la narración, volvemos a encontrar ese carácter dual, que ahora no sólo se muestra en los seres creados por Burton, sino también en la forma que le da a sus historias.

Este mismo fenómeno, aún más explícito, se da en **Batman Returns**. Primero, porque en vez de uno, hay dos villanos: el Pingüino y Gatúbela. Lo que nos lleva, durante gran parte de la película, a una narración paralela. Como en el caso anterior, el filme se inicia mostrando los

Batman 2: El retorno: El cuento de hadas se convierte en pesadilla.

antecedentes de los opositores.

Nacido en una familia de rancio abolengo, un pequeño, a quien no llegamos a ver, pero que nos resulta monstruoso por lo que percibimos de su comportamiento, es víctima de un intento de homicidio por parte de sus padres, quienes lo lanzan en un coche negro, de bebé, a las cloacas de la ciudad. Por otra parte, una joven, tímida e inepta secretaria perece mientras huye del acoso sexual de su jefe. A partir de aquí ambos personajes inician su desarrollo. El Pingüino es un ser monstruoso, repulsivo, mitad hombre, mitad animal, que se debate entre reencontrar a sus padres para descubrir su origen y lograr algún tipo de poder para ser socialmente aceptado.

Por su parte, la joven Selina Kyle ha resucitado, y convertida en una muerta-viva, regresa a su casa. Allí destroza todo un mundo de utilería y sueños cursis (como los de la representante *Avon*), y se instala en el infierno para vivir de su rechazo hacia los hombres y de su atracción hacia Batman.

No es gratuito que nos detengamos en esta escena. Al destruir su hogar tan falsamente creado (por un momento, gracias a un plano cerrado, confundimos el interior de una casa de muñecas con el interior de la casa de Selina) está destruyendo, truncando su pasado, su propia vida. Selina ha caído al vacío (tanto literalmente como en sentido figurado), ha vivenciado el infierno en una escena antológica donde una manada de gatos casi la devora, y en eso convierte su vida: es imposible obviar el letrero en neón, a las puertas de su habitación, que primero muestra un alegre *Hello, Here*, y que al romperse, termina anunciando un significativo *Hell, Here* con el cual se cierra toda esta secuencia.

Por su parte, Oswald Cobblepot, el joven Pingüino, en esa especie de ataúd infantil que es su coche, se hunde en las cloacas de la ciudad y viaja a través de ellas hasta finalizar entre animales (como Selina al caer al vacío). En ambos casos, los personajes adoptan la apariencia y el comportamiento de esos animales, y lo que es más pavoroso, ambos se han hundido en las tinieblas del infierno y la podredumbre para terminar aceptando esas tinieblas como su hábitat. Cada uno expresa estas vivencias a su modo, de acuerdo a sus antecedentes: él, ya lo dijimos, buscando la aceptación que no tuvo, a través del encuentro de sus orígenes y del poder social; ella, atacando a los hombres. Pero la posición de Gatúbela es aún más ambigua. Sólo en una ocasión la vemos actuando su villanía, y cuando lo hace salva a una mujer de ser violada en plena calle. De este modo cabe preguntarse si ella está ejecutando (como Batman) su venganza personal, o si, en el lado opuesto, se ha convertido en una justiciera al servicio de una causa femenina. Probablemente las dos opciones son válidas.

Continuando con los paralelismos, Bruce Wayne, a través de Batman, también ha adoptado el aspecto y las costumbres de un animal, también ha conocido el infierno, y como los villanos, se refugia en las profundidades (siempre imagen del submundo). Tal como Gatúbela y el Pingüino, él ha creado su ambiente oscuro y ha hecho de la noche su medio.

Así vemos cómo la sola descripción de estos tres tipos nos lleva anotar que es en **Batman Returns** donde Tim Burton llega a los extremos de su propio mundo. Los tres personajes principales del filme han vivido un momento traumático que define el aspecto físico de cada uno y determina sus conductas y sus pensamientos; los tres conocen la desgracia en medio de la penumbra nocturna (tal vez por ello, todos eligen la noche como campo de acción); y todos adoptan aspectos animales (Gatúbela y Batman se identifican con seres no sólo nocturnos, sino ligados al mal, a lo diabólico y a lo ultraterreno; y el Pingüino adopta la imagen de un ser que resulta grotesco entre otras cosas porque es mezcla de muchos animales: es un ave cuya piel está cubierta por plumas, pero también por pelos, palmípedo, pero en lugar de alas posee aletas, por lo cual es un animal truncado, pues siendo un ave no puede volar).

Por si fuera poco, las relaciones que cada uno de esos personajes establecen con el mundo resaltan aún más estas características. El Pingüino siente una profunda atracción-respulsión por Max Shreck, el afortunado industrial. Atracción porque Shreck representa todo lo que él quiere llegar a ser, y repulsión porque, a la vez, representa todo lo que no podrá llegar a ser. Gatúbela siente un profundo odio por los hombres y una gran atracción hacia Batman pues ambos son iguales: llevan la misma vida, actúan del mismo modo y en el mismo ámbito. Y Batman, que se cree un justiciero, se siente atraído por Gatúbela por razones que no se diferencian en nada de las que llevan a Gatúbela a sucumbir ante él.

Por diversas razones Tim Burton se nos presenta como un personaje particular dentro de la industria cinematográfica de Estados Unidos. Sus películas son, sin duda, obras de género producidas por y para la maquinaria que todos conocemos. Pero al mismo tiempo resultan sumamente personales. Realizadas de modo tal que se hace difícil reconocer la presencia real de un narrador, sin embargo no se puede dejar de reconocer la serie de marcas que va dejando el autor en el texto.

La construcción de los personajes así lo demuestra. Su descripción nos los hace percibir como seres humanos que viven una serie de dramas y conflictos, pero también como una serie de estructuras portadoras de una información que le permite sustentar su propia percepción del mundo, ciertos rasgos del poder y la sociedad, y sobre todo, su oscura visión de la vida del hombre en la tierra. Nada menos alentador que la imagen final de su más reciente obra.

No sólo eso. Como todo autor, Burton coloca a sus personajes en un mundo que realmente podemos calificar como personal. Sus primeras obras (**Pee Wee...**, **Beetlejuice** y **Batman** en cierta medida) dejan ver cierto gusto por el modelado, por la creación de escenografías realizadas a través de una artificial y artificiosa maquetería, generalmente muy efectista, que después va a dar pie a la aparición de contundentes atmósferas, donde la cuidadosa y sugerente angulación de la cámara y sus impresionantes movimientos dejan ver los más significativos objetos, destacando y sustentando los falsos valores de los seres que la habitan. Los elaborados jardines que esconden las miserias de las gentes del barrio en **Edward Scissorhands**, o la gigantesca tramoya que exhibe a la frágil Reina de la Navidad en **Batman Returns** son dos claros ejemplos.

Dijimos antes que su visión de la sociedad se limitaba a la recreación de los clichés a los cuales su recreación en el cine ha dado lugar. Para subrayarlo, Burton utiliza en sus filmes, precisamente, elementos que representan con claridad esos lugares comunes de la hermosa sociedad estadounidense y de toda sociedad de consumo. Remitiéndonos nuevamente a **Edward...** y a **Batman Returns** baste citar, en aquella, los productos *Avon* como un paradigma de la salvación física, económica y hasta espiritual, y en esta última, la *Barbie* y su mundo perfecto como representación del ideal de vida de Selina Kyle. Toda esta recreación formal, que siempre tiende a satirizar el gusto medio, por momentos puede dejar entrever el encanto por lo aristocrático. Sin embargo, en **Pee Wee**, el héroe del público americano es víctima de un joven burgués; la familia más *high* pierde el *glamour* ante los trucos plebeyos de **Beetlejuice**; y **Edward Scissorhands** siempre termina siendo la víctima de los más poderosos, lo mismo que le ocurre a los villanos-protagonistas de **Batman Returns**: a uno por su afán de poder, y a la otra por su incapacidad para enfrentarse con esos mecanismos.

Otro punto interesante es el manejo de las narraciones clásicas, en particular de lo fantástico y del cuento de hadas, que en la mayoría de los filmes de Burton hacen su aparición. La joven pareja de recién casados vive la misma situación de **El Fantasma de Canterville**; la historia del joven con las manos de tijera no es más que una excusa para dar una explicación mágica (como en los mitos) del origen de la nieve; y en la segunda parte de **Batman**, Oswald, por momentos, es un niño perdido en busca de sus padres mientras Selina sueña con la llegada de un príncipe que será el esposo ideal. En los tres casos el cuento de hadas se convierte en pesadilla: en el primero, la joven pareja padece el desconocimiento de su situación; en el se-

Redacción: Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé, Wilmer Rojas.

Editada por la Sociedad Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine-Oja** es de **Bs. 20.00.** La suscripción por 10 números es de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a «Cine al Día», Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

gundo, la bella adolescente debe conocer el drama del amor y la muerte para que la nieve llegue al pueblo gracias a las figuras de hielo de Edward; y en el tercero, que a la vez es una síntesis de los anteriores, los obstáculos impuestos por el destino para la realización de los deseos personales conforman el drama y el conflicto que determina las acciones narradas.

Todos éstos son elementos que caracterizan la obra de Tim Burton y nos lo muestran como un autor con rasgos muy personales, aunque en ocasiones su carácter industrial y genérico pueda desvirtuar esta condición al hacerlo caer en la tentación de realizar un cine totalmente transparente. Este caso se hace patente, sobre todo, en **Edward Scissorhands** donde el espectador, a los pocos minutos de iniciada, olvida que todos los acontecimientos forman parte de una narración de segundo nivel realizada por la joven protagonista, ya anciana. Tal vez por esa misma razón, en algunos momentos, el género lo traiciona y sus filmes terminan ofreciéndonos, como diría Tudor, mapas culturales que nos reafirman en la cultura y en los valores dominantes. Pero no es éste el caso de las dos últimas películas.

En fin, es posible que toda esta mezcla, este *pastiche* de cine de autor y de género que ya se ha hecho común en otros cineastas como Ridley Scott o John Badham, sea un fenómeno propio del postmodernismo, y precisamente por ser un *pastiche* a veces la ideología puede quedar velada por el coqueteo con la industria y el guiño a la taquilla. Pero también es cierto que no le podemos negar valores y logros a **Alien** (Ridley Scott, 1979), ni a **Dracula** (John Badham, 1978), en cuanto a novedosas exploraciones en clásicas fórmulas narrativas y en la recreación de mundos de alucinación, tan opresivos y delirantes, como son delirantes o producto del delirio del autor, de los personajes, o de la sociedad que los origina y cobija, los personajes y el mundo de Tim Burton.

Ricardo Azuaga

PEE WEE'S BIG ADVENTURE. Estados Unidos, 1985. Dir.: TIM BURTON.Prod.: Robert Shapiro, Richard G. Abramson para Warner Bros. Guión: Phil Hartman, Paul Reubens, Michael Varhol. Fot.: Victor J. Kemperr. Ef. esp.: Dream Quest Images (visuales); Rich Heinrichs (anim.); Chuk Gaspar (supervisor). Mont.: Billy Weber. Dis. prod.: David L. Snyder. Mús.: Danny Elfman. Vest.: Aggie Guerard Rodgers. Maq.: Frank Griffin. Son.: Cecelia Hall, David E. Cohen (supervisores). Coord. dobles: Paul Baxley. Int.: Paul Reubens, Elizabeth Daily, Mark Holton, Diane Salinger, Judd Omen, Monte Landis, Damon Martin, Daryl Roach, Starletta Du Pois, Ed Herligy, Lou Cutell, Erica Yohn, Alice Nunn, Jon Harris, Carmen Filpi, Jan Hooks, Morgan Fairchild, Tony Bill.

BEETLEJUICE. Estados Unidos, 1988, Dir. TIM BURTON. Prod.: Michael Bender, Larry Wilson, Richard Hashimoto para The Geffen Film Co. Guión: Michael McDowell, Warren Skaaren, Larry Wilson. Fot.: Thomas Ackerman. Ef.: Alan Munro (supervisor visuales); Jacqueline Zietlow (coord. ópticos); Jammie Friday, Mark Myer (anim.); Chuck Gaspar (supervisor ef. esp.) Mont.: Jane Kurson. Dis. prod.: Bo Welch. Dir. Art.: Tom Duffield. Mús. Danny Elfman, Coreogr.: Chrissy Bocchino. Vest.: Aggie Guerard Rodgers. Maq. Ve Neill, Steve La Porte. Son.: Richard Anderson (supervisor). Invest.: Jane Stewart.Coord. dobles: Fred Lerner. Int.: Alec Baldwin, Geena Davis, Annie McEnroe, Maurice Page, Hugo Stanger, Michael Keaton, Rachel Mittelman, Catherin O'Hara, J. Jay Saunders, Mark Ettlinger, Jeffrey Jones, Winona Ryder, Glenn Shadix.

BATMAN. Estados Unidos, 1989. Dir.: TIM BURTON, Prod. Guber-Peters Co. Guión: Sam Hamm, Warren Skaaren de los personajes creados por Bob Kane, Fot.: Roger Pratt. Dir. Art.: Terry Ackland-Snow, Nigel Phelps, Escen.: Antonio Furst. Mont.: Ray Lovejoy. Mús.: Danny Elfman. Son.: Tony Dawe. Vest. Bob Ringwood. Int.: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Bassinger, Robert Muhl, Pat Hingle, Billy Dee Williams, Michael Gough, Jack Palance, Tracey Walter, Lee Wallace, William Hootkins.

EDWARD SCISSORHANDS. Estados Unidos, 1990. Dir.: TIM BURTON. Prod.: Denise Di Novi y T. Burton para 20th Century Fox. Guión: T. Burton y Caroline Thompson. Fot.: Stefan Czapsky. Escen.: Bo Welch. Vest.: Colleen Atwood. Mont.: Richard Hashimoto. Mús.: Danny Elfman. Ef. esp.: Stan Winston. Int.: Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, Anthony Michael Hall, Kathy Baker, Robert Olivieri, Conchata Ferrel, Caroline Aaron, Dick A. Williams. O-Lan Jones, Vincent Price, Alan Arkin, Susan J. Blommaert, Linda Perry, John Davidson, Biff Yager, Marti Greenberg, Bryan Larkin, John McMahon, Victoria Price.

BATMAN RETURNS. Estados Unidos, 1992. Dir.: TIM BURTON. Prod.: Denise Di Novi, T. Burton. Guión: Daniel Waters y Sam Hamm, de los personajes creados por Bob Kane. Fot.: Stefan Czapsky. Dir. art.: Bo Welch. Vest. Bob Ringwood y Mary Vogt. Mont.: Chris Lebenzon. Ef. esp.: Mike Edmondson. Mús.: Danny Elfman. Int.: Michael Keaton, Danny De Vito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Michael Gough, Pat Hingle, Michael Murphy.

EL CIRCULO DEL PODER

La disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.) ha generado un aluvión de ensayística y de ficción sobre su historia. En no pocos casos esta literatura es abiertamente panfletaria. Se celebra la "muerte" del comunismo, el "fin" de la historia, etc., etc., mientras se construyen infinitas ristras de adjetivaciones cacofónicas para justificar el júbilo. Por supuesto que la tónica es la condena sin apelaciones de esa experiencia histórica. Inclusive ilustres académicos socialistas, como el profesor Castells, no pueden evitar hablar de los "setenta años de dictadura", según su resumen de una realidad mucho más compleja y conflictiva que ha sido todo menos monolíticamente homogénea. Lo cual es evidente hasta en la situación actual. Una fuente como el "Time" (7.12.92) le dedica un considerable número de páginas a esa situación, a los esfuerzos de Yeltsin-Gaidar por transformar a Rusia (y sus asociados) en un sistema capitalista y a las dificultades nada insignificantes con que se enfrentan. Uno de los problemas claves -por ejemplo- es el de la privatización de la tierra. Dice el "Time" (p.49): "Se lamenta Gaidar: 'Sin la propiedad privada de la tierra, es casi imposible adelantar un conjunto completo de mecanismos de mercado que den soporte a la agricultura'. **Desesperado,** Yeltsin lanza un decreto presidencial el mes pasado, ordenando que la tierra sea incluida en las propiedades que los rusos pueden comprar con sus vauchers" (los vauchers son el dinero que Yeltsin entregó a cada ciudadano para que pudiera adquirir propiedades nacionales puestas en venta por su gobierno, y que según el "Time" esos ciudadanos venden, a su vez, por algo más de la mitad de su valor, para utilizar los rublos en compra de comida. La inflación en 1992 llega al 1.000% en Rusia).

En esa enorme masa de palabras se destaca, lo cual no es propiamente nuevo, la parte de ficción dedicada al fenómeno Stalin. La literatura sobre Stalin es muy amplia inclusive antes de 1985. Pero en aquel período no predominaba, como ahora pasa, la aproximación emocional que transforma el mundo en bloques mágicos. Desde Gorbachov, han casi desaparecido los trabajos críticos frente al stalinismo, que lo enfocaban como un fenómeno histórico éticamente condenable, pero cuyas razones y contradicciones no se ignoraban, como suele acontecer en el presente. Por ejemplo, un trabajo de Lucio Colletti, publicado mucho después de su salida del PCI y de su ingreso al anticomunismo más militante ("La cuestión de Stalin", en "Principio del leninismo e altri scritti. La nuova sinistra", Roma, 1970), puede decir que el "el rasgo específico de Stalin y también el elemento de su grandeza fue su capacidad de interpretar el aislamiento al que la historia estaba sometiendo a Rusia", y que había logrado en su época "la industrialización y los grandes planes quinquenales" aunque hubiera sido aplicando "lo contrario de la democracia, lo contrario de los soviets, o sea (a través) de un aparato de constricción, un poder carismático y, por tanto, (mediante) masas instrumentalizadas en lugar de masas que se autogobiernan". Lo cual no le impide a Colletti concluir que, "resumiendo, la Rusia staliniana y post-staliniana constituye un largo lapso de tiempo caracterizado por el estancamiento en el proceso de transformación de la sociedad burguesa en socialista, una pausa repugnante y que puede ser el exordio y la primera fase de una sociedad explotadora". La capacidad de Colletti de encontrar las razones y los desvaríos, de mostrar un cuadro contradictorio y entroncado en el desarrollo histórico, parece haberse perdido en la desinformación que domina en la actualidad sobre lo que está ocurriendo y sobre sus orígenes y tendencias. En esa inundación de representaciones ficcionales, orientadas hacia deseos que las más de las veces sólo corresponden a la restauración del capitalismo y hasta a la "purificación" proclamada por el PAMYAT que agrupa la extrema derecha rusa, puede ubicarse el último filme de Konchalovsky.

Los umbrales entre el cine de ficción y la historia son escabrosos. La ficción se relaciona continuamente con la realidad, con la historia, en el nivel de base de construcción del sentido, cuando pone en juego el conocimiento de la realidad que posee el espectador para suplir una infinidad de informaciones que la ficción no da en su texto, porque las da por conocidas y considera innecesario redundar en lo ya sabido. Pero también lo hace yendo mucho más allá del nivel de superficie del texto. Esto pasa cuando la ficción maneja concepciones del mundo y proposiciones ideológicas que tienen un referente inmediato y directo en las concepciones del mundo y en las ideologías, dominantes y subordinadas, que en cualquier momento de la historia, de la realidad, mantienen alguna vigencia.

La situación se hace mucho más complicada cuando este cine abandona la "pureza" de la ficción para adentrarse en el territorio propiamente histórico. No sólo con lo que se da por llamar el género histórico, donde, por ejemplo, María Antonieta siempre juega el rol de heroína y Robespierre el del infame malvado, sino con una serie de producciones que buscan un contacto más verdadero con la historia, por ejemplo la serie de filmes de Francesco Rosi (**Salvatore Giuliano**, 1961; **Il caso Mattei**, 1971; **Lucky Luciano**, 1973; etc.) o los numerosos filmes norteamericanos tipo **JFK** (Oliver Stone, 1991). Quienes asumen este reto abandonan las cómodas costas de la ficción "pura", donde proliferan las coartadas, para adentrarse en mares peligrosos, donde surgen los escollos de la validación y la verificación.

El círculo del poder ("El Proiezionista, Italy, 1991", según la ficha del BFI) de Andrei Konchalovsky entra claramente en este segundo grupo. Al lado de personajes ficticios como Iván, Anastasia y Katya, desfila toda una caterva de dirigentes stalinistas: Stalin, Beria, Voroshilov, Kaganovich, Molotov, Kalinin, Malenkov, Mikoyan, etc. La trama intercala en el relato ficticio muchos hechos históricos y los escenarios, por supuesto, son auténticos. Inclusive, uno de los grandes méritos del filme es que muchas de sus escenas fueron filmadas en el propio Kremlin. La intención de Konchalovsky es de dar cuenta del stalinismo, pero también, por extensión, de unos 70 años de la historia de la Unión Soviética. Para explicar cómo funcionó la sociedad soviética durante ese largo período, Konchalovsky escoge la presentación de las figuras más prominentes del régimen en una actividad relativa-

mente secundaria, la asistencia del grupo a proyecciones privadas que se hacían para ellos y el ritual de rigor, incluyendo conversaciones y situaciones "típicas", vistas por el proyeccionista Iván Sanshin. Se trata, pues, de una especie de testimonio.

Una estrategia de este tipo requiere, para que el espectador acepte como cierta la interpretación de la historia real a través de ese testimonio, que el testigo sea creíble. Este método se presta a las más torpes manipulaciones, como sucede en los "informativos" de la TV venezolana. Aquí, cuando hay algún tema que lo amerita, la técnica consiste en que sale a la calle un equipo de entrevistadores y graba las declaraciones de 10 ó 15 personas a quienes se les ha preguntado su opinión. Luego, en el estudio, el jefe del programa escoge tres o cuatro de las declaraciones que estén de acuerdo con la posición de los dueños del canal y, a veces, una de alguien que plantea otra posición.

Este material, montado-manipulado, es presentado en el programa que va al aire como la "opinión pública". El hecho de que los que declaran sean evidentemente personas reales, del mundo real, filmadas en un contexto auténtico, le da un halo de "veracidad" al material y refuerza el tono de "verdad" de lo que sale al aire, después de la manipulación hecha por los dirigentes del canal. El método, por supuesto, puede tener otra dimensión. En sociología se han desarrollado métodos cualitativos de investigación que difieren radicalmente de los métodos estadísticos -uno podría recordar a Oscar Lewis- tales como la observación participante, la entrevista en profundidad, los métodos no intrusivos y otros, que permiten aproximaciones al conocimiento de la realidad cuya validez científica no suele ponerse en duda. En el cine documental, un ejemplo clásico es **Chronique d'un été** (Jean Rouch y Edgar Morin, 1961) pero inclusive en el cine de ficción no sólo la obra de Rosi sino ciertas biografías, como la **Jeanne d'Arc** de Dreyer (1928) o el Guido de **Ocho y medio** (Fellini, 1963), demuestran que estos métodos cualitativos pueden funcionar.

En **El círculo del poder** el testigo es totalmente inventado. Según parece, el personaje del proyeccionista, Iván Sanshin, fue construido sobre los recuerdos de Alexander Ganshin, quien fuera realmente proyeccionista particular de Stalin. Konchalovsky tomó como material básico esos recuerdos. Pero, por supuesto, la película, ninguna película de ficción, es una recolección de declaraciones de personajes reales. Se trata de una recreación, de una reconstrucción donde se mezclan informaciones thistóricas con invénciones y la mezcla es homogeneizada a través de la configuración del texto final. El resultado de todo este proceso es el que convencerá, más o menos, al espectador de la verdad histórica del relato que ha presenciado, y hará que acepte, en mayor o menor grado, la proposición ideológica que le está formulando el realizador. Dado que Ganshin es un completo desconocido, Konchalovsky tenía que enfrentar la tarea de construir un personaje y un cuento que transmitiera ese aire de verdad suficiente para que el espectador, excepto la minoría de los más críticos y los escépticos, tomara como cierta la ficción presentada y en consecuencia validara la proposición ideológica del autor, en este caso su interpretación de la historia contada. Es aquí donde se desmorona el tinglado armado por Konchalovsky y donde su "testimonio", que debería iluminar la historia verdadera del comunismo sin necesidad de arriesgarse en los difíciles análisis sociopolíticos y gracias al poder de la verdad inmediata de lo cotidiano, se muestra caricaturesco, maniqueo, carente de cualquier diferencia con respecto a los más manidos y grotescos estereotipos.

En **El círculo del poder** ni siquiera se recurre al expediente de contar mediante una focalización interna, filtrando el paso de la información a través del testigo fundamental. Además de las escenas en que participa Iván, hay muchas otras donde aparece sólo su mujer Anastasia, e inclusive otras donde no figura ninguno de los dos. Es decir, que el narrador es un narrador omniscente, externo (Konchalovsky), lo cual debilita al extremo el método testimonial. Aparte del Kremlin, el segundo escenario principal es la casa de Iván. Como siempre se trata de un apartamento donde vive una familia (de una o más personas) en cada cuarto: Iván y Anastasia, recién casados, un matrimonio judío con una niña, un viejo profesor, un brutal camarada con su vapuleada mujer. Difícilmente se hubiera podido escoger un repertorio menos original. El camarada husmea y amenaza, presto a la delación, los judíos son apresados por la KGV y la pequeña Katya es confinada en un orfelinato, y el profesor nunca habla, salvo en un memorable discurso en el clímax del filme, cuando revela que Stalin es el anti-cristo, Belcebú y Satanás y el comunismo su triunfo provisional. En realidad, este discurso es lo esencial en la proposición de Konchalovsky, y toda la construcción del filme está orientada hacia su demostración. Apenas Anastasia se ha suicidado ahorcándose, purgando el pecado de haber engendrado un feto de las huestes de Satanás, aparece, solitario, en un "sueño", paseando por la calle donde vive Iván, Stalin. Iván corre hacia él para darle la noticia, pero ya el Dueño omnipotente lo sabe. Lo sabe todo. Se aleja, renqueando con su pezuña izquierda disimulada por la gran bota. Cuando Katya desaparece, el clima emocional que crea Konchalovsky hace pensar en que ha sido llevada a uno de esos infernales laboratorios donde se le extrae la grasa a los niños para elaborar ungüentos maléficos para el aquelarre. Poco faltó para que Kaganovich, Mikoyan y los otros llegaran a la función de cine cabalgando sobre bastones o mangos de escoba.

Diabolik Stalin en acción: **El círculo del poder.**

Muy poca gente en la tesis de Solyenitsin, según la cual la tragedia del stalinismo puede explicarse por la pérdida de espiritualidad del pueblo ruso, por el olvido de Dios; pero resultan absolutamente respetables al lado de la caricatura inventada por Konchalovsky. La absoluta ingenuidad de Iván, que representaría al pueblo ruso engañado por el poder de seducción de las fuerzas del mal; su absoluta entrega al Dueño, que representaría la adoración de los falsos dioses por parte de la gran comunidad pan-rusa, está expresada y argumentada de una manera contingente (entendiendo por contingente lo que no tiene razón de ser) y por tanto arbitraria, carente de cualquier capacidad de convencimiento o de transmisión de creencias. El judío Gubelman, al ser detenido, se lanza de cabeza contra una pared y deja una enorme mancha de sangre. Iván y Anastasia se mudan al cuarto de Gubelman y durante 14 años (1949-1953) dejan la mancha tal cual: ¿por qué? Para que Katya, la hija de Gubelman, al regresar pueda recordar patéticamente aquella escena atroz. El semisótano donde vive Iván da a una calle donde pasa ganado. Dado que es una información que a nivel denotativo no añade nada al relato, ni siquiera el famoso efecto de realidad que Barthes atribuye al barómetro, cuando escribe que "un viejo piano sostenía, debajo de un barómetro, una montaña de cajas y cartones", se supone que querrá sugerir una connotación, tal vez la posesión por el Maligno del ambiente, ya que en fin de cuentas los toros, por sus cachos y grandes genitales son, para muchos, símbolos demoníacos. Al final, una multitd se arremolina para pasar frente al cadáver de Stalin. Allí, en una extraña forma de expresar su desesperación, está Katya y, por casualidad, Iván. El constructo es perfecto: Iván salvará a Katya de morir aplastada y la recogerá en su casa, transgrediendo la execración que el stalinismo ha impuesto para la muchacha y, por lo tanto, salvará también su alma.

Konchalovsky ha descartado todo análisis socio-político y ha escogido la vía de la emoción ante el testimonio, para explicar la malignidad del stalinismo y convencer a sus espectadores de su origen demoníaco. Ha recurrido a diversos mecanismos y operaciones que en otros casos han dado resultado. En el suyo no ha sido así. La historia se deja aprehender por diversas vías, pero todas ellas tienen en común el de superar la prueba de la validación de autenticidad. De nada vale recurrir a métodos manipulados para hacer pasar como auténticas proposiciones que no lo son. **El círculo infernal** -la trampa, la manipulación, la ignorancia- es otra ocasión perdida de profundizar en uno de los fenómenos más inquietantes de nuestro tiempo.

Alfredo Roffé

IL PROIEZIONISTA. Italia, 1991, Dir.: ANDREI KONCHALOVSKY. Prod.: Claudio Bonivento para Numero Uno International. Dir. 2a. un.: Henry Richardson. Guión: A. Konchalovsky, Anatoli Usov. Fot.: Ennio Guarnieri. Mont.: H. Richardson. Dis. Prod.: Ezio Frigerio. Ef. esp. Danilo Bollettini. Mús.: Eduard Artemyev. Vest.: Nelli Fomina. Maz.: Nina Kolodkina. Inv. archivos: Grigory Dorofeev. Fragmento cinematográfico: **The Great Waltz** (J. Duvivier, 1938).Int.: Tom Hulce, Lolita Davidovich, Bob Hoskins, Aleksandr Zbruev, Feodor Chaliapin Jr., Bess Meyer, Marta Baranova, Irina Kuptchenko, Vladimir Khulishov, Vsevolod Larionov, Aleksandr Filippenko, Evdokia Germanova, Liubov Matiushina, Aleksandr Garin, Maria Vinogradova, Aleksandr Lipkov, Antonina Anokhina.